

L'altérité en (é)moi

DE GINA PANE À MONA HATOUM

Introduction : L'épreuve de l'art

Parce que « ce qui est extrême signale [...] une violence¹ », la radicalité des œuvres convoquées dans ce texte permet d'engager la réflexion sur les relations du moi à l'autre et de questionner le lien social, ceci dans les expressions de la blessure, de l'agression ou de la torture. S'attachant à la scène artistique contemporaine française, plus précisément des années 1970 à nos jours, le texte présente des œuvres de Gina Pane, Sigalit Landau, Jana Sterbak et Mona Hatoum. Ces quatre artistes défient, parfois non sans certains risques, les rapports de pouvoir intrinsèques au monde des interrelations humaines. Toute sensation étant médiatisée par le corps, l'expérience corporelle apparaît propice pour penser l'impact de ces pratiques artistiques dans la pensée publique. Au prisme d'une lecture genrée, nous analysons ainsi dans quelles mesures le corps, au risque de l'art, permet de questionner la place de la liberté et de la contrainte dans notre rapport à autrui, brouillant ainsi la frontière des sphères en apparence délimitées sinon distinctes que sont le privé et le public.

S'attachant à comprendre l'expression plus ou moins violente de pratiques questionnant, voire perturbant, la relation du moi à l'autre, l'objectif est d'explorer les actions artistiques mettant le corps en risque, à partir de la frontière de l'individuel et du collectif. Le texte se construit ainsi à partir d'analyses d'œuvres interrogeant, à travers des pratiques extrêmes de mise en tension ou de mise à l'épreuve du corps féminin, sans toutefois se limiter aux pratiques performatives, les impacts et les enjeux de la violence. La prise de risque induite par le recours direct ou indirect au corps, ainsi que la mise à l'épreuve de celui-ci, engage en effet une communication qui, paradoxalement, repose sur la disjonction du moi et d'autrui, nous

permettant d'apprendre de notre rapport au monde et à l'autre. Les œuvres de Gina Pane, Sigalit Landau, Jana Sterbak et Mona Hatoum sont ainsi déclinées en trois grands ensembles – la blessure, l'agression et la torture – traitant chacun sous un angle spécifique de la question de la violence.

Le corps féminin se donne tel un espace d'interrogation des frontières entre l'individuel et le collectif, l'intime et le public – champ particulièrement investi dans les pratiques artistiques contemporaines des femmes. À partir de notre corpus tripartite d'œuvres relevant de la blessure, de l'agression ou de la torture, il s'agit de penser, au prisme du genre, le déplacement de ces frontières qu'opère la mise en tension ou à l'épreuve du corps. En quoi ces pratiques artistiques interrogent-elles la limite entre l'intime et le public, entre le moi et l'autre ? Dans quelles mesures cette limite peut-elle recouper celle des libertés et des contraintes ? Que nous apprend-elle du phénomène de violence ? Grâce aux données biographiques et à la critique d'art, la méthode relève d'une étude systématique de la situation personnelle de l'artiste, reliée au geste créateur. Ainsi, nous étudions les effets et les discours produits par des œuvres engageant chacun et chacune en tant qu'individu singulier.

La blessure

(In)communicabilité

Engager le corps féminin à l'épreuve du risque a constitué, dans l'histoire de l'art contemporain, l'une des premières – sinon la première – interrogation du corps en tant que lieu où se jouent des rapports de pouvoir. Les pratiques radicales d'artistes femmes, concomitantes de l'évolution des mouvements de libération des femmes, ont provoqué un choc dans la prise de conscience fémi-

1. Roger DADOUN, *La Violence. Essai sur l'homo violens*, Paris, Hatier, 1993, p. 8.

niste de leur sujétion¹. Dès 1964, Yoko Ono prenait le risque, dans sa performance *Cut piece*, d'être physiquement atteinte. Le public s'y trouvait en effet totalement libre de faire usage d'une paire de ciseaux, laissée à sa disposition par l'artiste. Inscrits dans un mouvement de protestation contre le contrôle politique de la corporéité féminine, ces pratiques, que l'on pourrait nommer de « proto-féministes », participent du questionnement de la frontière entre le moi et l'autre où, selon ce célèbre slogan venu des États-Unis d'Amérique, « le personnel est politique ». À peine dix ans plus tard naît en France ce que le critique François Pluchart a nommé l'art corporel, et dont la figure de Gina Pane et de son corps violenté apparaissent emblématiques².

En 1973, son *Action Autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet* participe, à l'instar de la performance de sa prédécesseure anglo-saxonne, d'une interrogation des frontières entre l'individuel et le collectif, l'intime et le public. Dans cette action en trois temps, se succèdent d'abord mise en tension – le corps résiste à la chaleur d'un lit de bougies –, puis blessure – la lèvre est incisée –, et enfin épreuve – l'artiste se gargarise avec du lait souillé de verre brisé. Chez Gina Pane, le « constat d'action » – ici, un triptyque photographique – constitue le résidu permettant le passage de la douleur vécue à la douleur partagée³. Paradigme de la dichotomie entre intérieur et extérieur du corps, la blessure, et ce qu'il en reste – les marques de sang – impliquent une double perception, corporelle et sensorielle, permettant ce partage du vécu, de l'individuel au collectif. C'est pourtant en se repliant sur elle-même, en s'absentant du public, que Gina Pane s'adresse – ou plutôt, ne s'adresse pas – à ce dernier, chuchotant dans un micro avant de se couper la lèvre. La dou-

leur se communique ainsi, paradoxalement, par son incommunicabilité.

David Le Breton a mis en évidence le paradoxe de la douleur. Si celle-ci constitue, avec la mort, une expérience communicable, elle relève paradoxalement, en ce qu'elle s'éprouve plutôt qu'elle ne s'énonce, de l'incommunicabilité. « La douleur est un échec du langage⁴ », note ainsi l'anthropologue. Est-il en effet possible de décrire cette sensation, d'exprimer ce mal ? Parce qu'elle provoque « déroute », « écœurement », ou encore « scandale⁵ », la gestuelle de Gina Pane relève, bel et bien, de la sensation, et cette sensation contribue, à travers le corps, à brouiller les frontières du moi et de l'autre, de l'individuel et du collectif. Dans cette expérience corporelle, l'acte de blessure conditionne en effet la sensation même de la douleur. L'autre, en découvrant l'ouverture de la chair et ce qui en subsiste, le sang, se reconnaît comme individu singulier. Aussi la sensation de la douleur peut-elle, dans la mesure où l'action se déroule dans un silence absolu, se partager dans une suspension temporelle de la communication, sans que celle-ci ne cesse néanmoins.

Domination incorporée

Si la douleur se communique, dans les actions de Gina Pane, par son incommunicabilité même, quelle est, dans cette mise à l'épreuve, la part de l'oppression – entendue au sens de construction de la domination fondée sur le corps ? L'*Action Autoportrait(s)* procède, dans son troisième temps, d'un acte de passage de l'intérieur vers l'extérieur du corps. En effet, l'expulsion du lait marque, avec cette gargarisation, un passage du *je* (identitaire) en *autre* (abject).

Les frontières du corps, de même que la distinction entre intérieur et extérieur, sont établies par l'éjection de quelque chose qui fait d'abord partie de l'identité avant d'être transmuté en altérité souillante⁶.

1. Voir sur ce point Fabienne DUMONT (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe – L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

2. François PLUCHART « Body as art », *artitudes* (Paris), n° 1, octobre 1971.

3. Voir Mylène BILOT, « Monstruosités esthétiques et esthétique de la monstruosité chez Gina Pane et Orlan : féminin mutilé, altérité transgressée ? », dans *Amerika* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 25 décembre 2014. <<http://amerika.revues.org/5226>>, consulté le 15 octobre 2016.

4. David LE BRETON, *Anthropologie de la douleur* (1995), Paris, Métailié, 2006, p. 39.

5. François PLUCHART, « Le coup de poignard de Gina Pane », dans *Combat*, n° 8671, Paris, 5 juin 1972, p. 11.

6. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Paris, La Découverte, 2005, p. 255.

Rencontrant l'autre dans sa dimension humaine, le spectateur ou la spectatrice se découvre lui ou elle-même comme sujet. Tout se passe comme si le langage de la blessure et son corrélatif, la douleur, contenaient en eux-mêmes l'altérité, à travers laquelle se dessine une nouvelle expression des rapports de pouvoir.

Objet d'une fixation, le mouchoir blanc maculé de sang, présent sur le triptyque photographique – le constat d'action évoqué plus haut –, induit un questionnement de nos habitus sociaux de perception, lesquels assimilent communément la blessure à la mutilation. La blessure, en ce qu'elle est ouverture du corps, touche bel et bien à l'intégrité de ce dernier : la « logique de l'intolérance¹ » du sens commun la rejette ainsi dans la répulsion. Cette fixation du sang, née dans l'altérité du regard, met pourtant au jour des rapports de pouvoir qui se jouent à travers les corps, et que l'artiste mentionne dans sa *Lettre à un(e) inconnu(e)*, dans laquelle, à travers un « refus de la condition féminine médiatisée par la violence sur [s]es chairs² », elle dénonce la surimpression opprimente du regard masculin. L'action radicale de l'artiste expose ainsi une « violence symbolique³ », invisible et immatérielle, qui s'exerce et s'imprime sur un corps qui, en retour, la contient.

Dans le régime patriarcal qui est le nôtre, cette violence s'exerce en effet de manière invisible et se passe, pour être opérante, de toute énonciation. Incorporée dans le processus de construction de l'identité sexuée – dont le corps est l'outil primordial –, elle définit les frontières de l'apparence corporelle convenable et celles de son opposée. Gina Pane évoque, dans cette *Lettre*, « l'ongle verni » et la « lèvre rougie », autrement dit la discipline corporelle genrée – ce que Françoise Héritier nomme « images du soi⁴ » – inculquée aux

filles. Aussi l'oppression s'articule-t-elle à la définition des frontières genrées du corps et se trouve, paradoxalement, exprimée par son défaut d'expression – cette « incommunicabilité de la douleur ». S'imprimant dans et sur les corps, la violence est incorporée. L'action de Gina Pane nous apprend ainsi que la violence s'exerce non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur du corps. L'acte de blessure en opère l'éjection.

L'agression

Le corps objectivé

En 2000, Sigalit Landau, artiste israélienne née en 1969, se confronte à la douleur en même temps qu'elle contraint le spectateur ou la spectatrice à l'éprouver. Dans une vidéo d'une minute cinquante-deux, intitulée *Barbed Hula*, l'artiste s'exerce nue au hula hoop, sur une plage de Tel-Aviv. Ce n'est pas un traditionnel cerceau en plastique qui tourne, mais un cerceau de fil barbelé. Inscrit dans la durée, le mouvement et son outil infligent au corps féminin des entailles qui laissent apparaître, à la surface de la peau, des marques de sang. De la même manière que celles de Gina Pane, ces marques renvoient à une intériorité qui, par le jeu des consciences, opère un partage de la sensation de douleur. À la fois objet de douleur et objet genré – le déhanchement qu'il induit rappelle les féminines danses du ventre –, l'outil de la blessure constitue un risque pour l'intégrité du corps, une menace exogène que, dans un mouvement radical et singulièrement contradictoire, nous nous contraignons, impatientement et anxieusement, à envisager.

Métaphore du passage de l'intérieur à l'extérieur, la blessure laisse entrevoir l'intériorité du moi en même temps qu'elle manifeste ce passage. Dans un climat politique troublé par de violentes tensions, le barbelé, en ce qu'il matérialise des frontières géographiques au tracé instable, ne pourrait-il apparaître telle une métaphore de la contrainte (et de la clôture), à la fois physique et

1. Françoise HÉRITIER, *De la violence. II*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 329.

2. Cette lettre est reproduite dans Blandine CHAVANNE, Anne MARCHAND (textes réunis par), Julia HOUNTOU (avec la collaboration de), *Gina Pane : lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENS-BA, 2003.

3. Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine* (1998), Paris, Seuil, 2002, p. 59.

4. Françoise HÉRITIER, « Quels fondements de la violence ? », dans *Cahiers du genre* [en ligne], n°35, Paris, L'Harmattan, 2003/2, p. 21-44, p. 28. <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2003-2-page-21.htm>>, consulté le 15 octobre 2016.

politique, qui peut peser sur le corps ? Les frontières des contraintes et des libertés recourent ainsi celles de l'individuel et du collectif. Cette situation extrême d'exposition corporelle de l'artiste au risque engendre, chez le spectateur ou la spectatrice, un flux sensoriel, un frémissement, ou encore un malaise qui, du reste, variera selon son seuil de sensibilité. Une sensibilité néanmoins pétrie de culture, entraînant, face à cette avancée dans l'intolérable où les frontières du privé recourent celles des libertés, un sentiment de répulsion, proche de la « déroute » dont parlait Pluchart. La performance de l'artiste nous apporte ainsi un éclairage politique au phénomène de violence.

Si le corps blessé de l'artiste, en tant qu'ouverture vers l'extérieur, fait sortir le moi de lui-même, il convient de se demander ce qui constitue en retour, pour le spectateur ou la spectatrice, un dépassement. Cet *autre* corps blessé, qui *n'est pas* celui de la conscience spectatrice, permet justement à cette conscience même d'exister. C'est en effet en face de cet autre blessé que s'atteint, elle-même, la conscience spectatrice de l'œuvre. L'altérité passe ainsi par la découverte de l'autre en moi-même. La conscience spectatrice, face à cet autre, ce corps étranger, sort de sa propre expérience pour avancer dans une expérience de l'intolérable : elle se dépasse. C'est ainsi qu'avec Jean-Paul Sartre, nous pouvons dire que la conscience spectatrice se découvre elle-même en face de l'autre, cet autre blessé qui fait sortir de la limite de l'humain sa propre humanité¹. Ainsi se définit l'intersubjectivité, ce jeu des consciences où l'autre m'objective et où, en retour, je m'objective par la négation d'autrui, c'est-à-dire en me pensant l'autre d'un autre.

Corps héroïque

Jana Sterbak, artiste protéiforme née à Prague en 1955, crée également avec ce matériau corps pour s'ouvrir à autrui. Dans une performance filmée, relevant d'une prise de risque extrême, l'artiste

nue, debout, s'expose au sein d'une pièce obscure. Suite à la combustion de poudre à canon, contenue dans une coupelle placée au-dessus de sa tête, une flamme jaillit². *Artist as combustible* (1986) provoque, en quelques secondes à peine, un heurt intense, lequel assure à la présence physique du corps féminin, sinon un héroïsme, au moins un caractère de génie associé, depuis la tradition greenbergienne, au modernisme. Les *mythmakers* américains en effet, génies d'une nouvelle peinture après la terreur nazie, incarnaient, selon Clement Greenberg, le modernisme en art³. Celui qu'Anne Creissels nomme le « génie créateur⁴ » ne s'intéresse cependant qu'aux aspects formels internes de sa propre peinture ; il trouve ses buts en lui-même. Or, c'est bien la transgression de la frontière entre l'individuel et le collectif, qui nous intéresse ici.

Dialoguant avec l'image archétypique de la domestication du feu – élément sec et chaud constitutif, selon la tradition alchimique héritée d'Aristote, du principe masculin – la vision moderniste de l'artiste comme génie travaille, en la contrariant, au cœur de la performance de Jana Sterbak. Anne Creissels note encore que, « avec la performance, s'engage une critique de la notion de génie sur laquelle se fonde (globalement) toute l'histoire de l'art occidentale faisant de l'artiste (majoritairement masculin, blanc et bourgeois) un être à part⁵ ». L'apparition et la disparition subites de la flamme introduisent, dans le champ visuel, une intensité chromatique – l'éclair rouge orangé contraste avec l'arrière-plan noir – et symbolique. Aussi l'artiste s'attaque-t-elle, à travers la spectaculaire mise à l'épreuve du corps féminin par le feu

2. Julie KENNEDY, « Jana Sterbak : "I can hear you think" », dans *Vie des arts* [en ligne], vol. 47, n°189, hiver 2002-2003, p. 50-53, p. 53. <<http://id.erudit.org/iderudit/52827ac>>, consulté le 15 octobre 2016.

3. Clement GREENBERG expose sa définition du modernisme dans son article « Modernist Painting », publié pour la première fois en 1961 dans *Arts Yearbook* 4. Voir la synthèse de Cyril CRIGNON, « Les *Mythmakers* : entre archaïsme et modernité », dans *Textes et Documents pour la classe*, n°1043, « La Peinture américaine », 2012, Scéren-CNDP, p. 40-41.

4. Voir Anne CREISSELS, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », dans *Ligeia, dossiers sur l'art*, xxv^e année, 121/122/123/124, janvier/juin, 2013, p. 76-90.

5. *Ibid.*, p. 77.

1. Voir Jean-Paul SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 58 et suiv.

autant que le heurt engendré par celle-ci, à la vision hégémonique du génie comme artiste exclusivement masculin, (exclusivement) préoccupé par des questions formalistes – ainsi ne furent pas Pollock, Newman ou Gottlieb ?

Avec l'épreuve du risque se déplace la frontière du « génie créateur » (masculin) vers ce que nous nommons, dans la mesure où cette performance relève de l'extra-ordinaire, un corps héroïque (féminin). Le feu inclut de ce que Goffman nomme les « risques impersonnels¹ », c'est-à-dire qui ne visent pas, intentionnellement, la victime. Le brouillage des frontières vient de ce que la performance de Jana Sterbak ne comporte justement pas de victime. Loin de constituer, à l'instar de Gina Pane ou de Sigalit Landau, son corps comme support de la blessure, l'artiste contrôle précisément le risque. Dans cette performance, la puissance naturelle que représente le feu est maîtrisée et – puisque l'action ne se déroule pas en public – est indirectement éprouvée par le spectateur ou la spectatrice, qui fait en outre l'expérience d'une émotion proche d'une excitation mêlée de peur. Parce qu'elle passe par le corps, cette expérience individuelle se fait ainsi, là encore, expérience de l'autre. Exposer le corps au risque est encore un mode d'ouverture à autrui.

La torture

Le spectateur objectivé

En 1993, Mona Hatoum, artiste palestino-libanaise née en 1952, réalise un objet artistique troublant. *Incommunicado* est le titre de cette œuvre qui prend la forme d'un berceau d'acier verni à l'échelle 1, au demeurant fort ressemblant à une cage, et dont le fond même est constitué, ainsi que nous le constatons en nous penchant au-dessus, de fils coupant. La structure métallique, à travers sa froideur clinique, suggère autant un lit d'hôpital qu'une cage². Là encore, l'affect engage le spectateur ou la spectatrice qui interagit ainsi

avec l'œuvre. Suggérant la présence d'un corps enfermé et torturé, l'objet physique se perçoit à la fois dans sa dimension corporelle – le berceau-cage implique un corps – et (involontairement) sensorielle – les fils coupant suscitent un frémissement. Déstabilisé face à la contradiction exprimée par cet objet familièrement confortable, devenu inhabituellement douloureux, l'individu éprouve d'abord un malaise qui, peu à peu, peut le mettre en rapport avec autrui.

Objet de douleur, le berceau-cage métallique implique un bourreau, situation qui appelle un espace d'enfermement qui, parce qu'il diminue nécessairement la puissance d'agir, peut éveiller un état émotionnel proche de l'angoisse. Les barreaux rappellent ceux d'une cellule de prison ; les fils coupant ceux d'une clôture territoriale. Nous glissons du monde privé du nourrisson au monde public de la prison. Dans l'univers carcéral ou pénitentiaire comme dans le phénomène de torture, le libre-arbitre de la victime se trouve nié au profit d'une violence infligeant la douleur. Infligée, la torture s'« impos[e] au corps dans le cauchemar du présent³ ». L'artiste, loin de consentir, à l'instar de Gina Pane ou de Sigalit Landau, à la douleur, ne l'inflige pas pour autant : elle la *signifie*. La force de cet objet provient en effet de ce qu'il signifie plutôt qu'il ne montre – la potentielle victime est d'ailleurs absente. Son titre même, qui renvoie à une situation de détention – l'isolement –, suggère une communication impossible.

Exilée à Londres en 1975, alors qu'éclate la guerre au Liban, Mona Hatoum a vécu isolée plusieurs années durant. La dimension autobiographique de l'œuvre s'incarne dans la dialectique entre intérieur et extérieur qu'établissent les barreaux : métaphore du territoire, la structure métallique marque la frontière entre l'espace intérieur, connu, du moi ; et l'espace extérieur, étranger, d'autrui. La sensation de malaise ressentie face à cet objet extrême permet à l'artiste de faire partager le sentiment d'expulsion à l'extérieur du connu, de surcroît sans communication possible. La radicalité de l'objet clos et blessant manifeste une violence latente, une torture implicite du

1. Erving GOFFMAN, *L'Arrangement des sexes* (1977), Paris, La Dispute, 2002, p. 107.

2. Acier doux, fil de fer, caoutchouc, 126,5 x 57 x 94 cm, collection de l'artiste.

3. François CUSSET, « La torture en question », dans *Beaux-Arts magazine*, n°354, décembre 2013, p. 36.

corps qu'il incarne, de laquelle le spectateur ou la spectatrice devient par ailleurs le ou la complice. Ainsi, l'existence de l'autre, ce *corps étranger*¹ emprisonné, fait jaillir la culpabilité. En tant qu'elle n'existe que par la médiation d'autrui, la culpabilité réifie le sujet : celui-ci devient « l'objet » d'un sujet. L'œuvre de Mona Hatoum éclaire ainsi les rapports de pouvoir qui s'exercent dans la relation à autrui.

Corps insoumis ?

Si le spectateur ou la spectatrice est susceptible d'éprouver une certaine forme d'angoisse face à l'objet de torture créé par Mona Hatoum, c'est parce que la proximité avec la potentielle victime est infime. Ainsi que l'a en effet observé Stanley Milgram, « le taux d'obéissance [à une autorité] diminu[e] sensiblement à mesure que la présence de la victime s'impos[e] davantage² ». L'expérience du psychosociologue nous intéresse ainsi en ce qu'elle met en évidence le rôle de la séparation physique dans le processus de soumission à l'autorité. La frontière entre l'individuel et le collectif semble s'effondrer dès lors qu'est abolie une certaine distance physique entre les corps, les transformant de fait en entités moins abstraites l'une vis-à-vis de l'autre ou, pour le dire autrement, moins impersonnelles. N'est-ce pas également quand s'abolit cette frontière que s'instaure la désobéissance à l'origine de la violence ? Les corps, en apparence séparés, se révèlent pourtant cohabiter.

La proximité du berceau-cage est source de malaise psychologique pour le spectateur ou la spectatrice, qui se tient coi devant cette saisissante image de torture : la proximité en effet, parce qu'elle induit une forme de compassion affective, voire de pitié, tend à rompre l'isolement (l'« *incomunicado* »). En ce qu'il représente, pour la raison, un défi, le potentiel corps torturé qu'implique l'existence de cet objet physique trouble la conscience spectatrice. Est-il moralement tolé-

rable en effet, que la relation d'homogénéité qui me relie à autrui soit atteinte dans le phénomène de torture ? « Confronté[e] à [sa] propre inaction, à [sa] propre passivité³ », la conscience spectatrice éprouve un conflit entre sa passivité et sa potentielle action pour la libération du corps incarcéré, autrement dit sa possible désobéissance à l'autorité. La relation paradoxale entre passivité et activité se traduit donc par ce conflit qui provoque un malaise, lequel n'est pas sans rappeler la tension ressentie par le voyageur kafkaïen assistant, certes avec réticence, mais néanmoins sans désobéir, à la description de la machine à exécuter⁴.

L'espace d'incarcération produit par l'objet de torture de Mona Hatoum isole le corps de la sphère publique ; en l'empêchant de communiquer avec l'extérieur, il l'en écarte. N'est-ce pas en confinant le corps à l'intérieur d'un espace (dit privé) que se légitime l'exercice de la violence ? Christine Delphy identifie la sphère privée à une « catégorie sociale⁵ » qui admet, en vue de dominer le corps féminin, l'usage de la force, voire de la violence : le droit, écrit-elle, y échappe. On voit ainsi comment violence et pouvoir sont liés. L'une en effet, qu'elle soit physique ou symbolique, semble permettre l'autre. Les pratiques artistiques de mise à l'épreuve du corps féminin, parce qu'elles touchent justement cette catégorie sociale, ne transgressent-elles pas la violence ? Interrogeant la séparation et la limite entre l'intime et le public, le corps féminin fait surgir, à travers sa subjectivité et son intériorité mêmes, et de manière en apparence contradictoire, le collectif.

Conclusion : le corps transcédé

La frontière érigée entre ces deux sphères en apparence déliées que sont le privé et le public se brouille dès lors que s'affirme, par le corps, l'en-

1. Nous soulignons l'expression qui renvoie au titre d'une œuvre de Mona Hatoum, datée de 1984.

2. Stanley MILGRAM, *Soumission à l'autorité*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 54.

3. Guy BRETT, « Entre spectateur et artiste : modes d'interaction », dans Christine VAN ASSCHE (Dir.), *Mona Hatoum*, cat. d'expo., 24 juin – 28 septembre 2015, Centre Pompidou, Paris, p. 38-57, p. 43.

4. Nous renvoyons ici à l'ouvrage de 1919 de Franz KAFKA, *Dans la colonie pénitentiaire*.

5. Christine DELPHY, *L'Ennemi principal*, vol. 2, *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2013, p. 177.

gagement personnel de l'artiste. Ce que la *doxa* a coutume de nommer, par opposition à la sphère publique, celle du « privé », renvoie en réalité, si l'on examine, à travers ce corpus, la violence mise au jour par les expressions de la blessure, de l'agression ou de la torture, à l'existence d'une catégorie sociale particulière : celle des dominées. La dimension politique du privé apparaît ainsi dans des œuvres où le corps féminin, en tant que territoire intime publiquement et matériellement dominé, contrôlé, exploité, constitue un matériau jouant et déjouant la frontière entre l'individuel et le collectif. Pleinement inscrit dans la réalité, l'art, aussi extrême soit-il, devient ainsi un « état de rencontre », il « s'éprouve¹ ».

Confrontée à l'épreuve – sous contrôle – de la violence, chaque artiste de notre corpus, de Gina Pane à Jana Sterbak en passant par Sigalit Landau, se projette hors d'elle-même : en un mouvement transcendant, se franchit ainsi la frontière de l'individuel et du collectif. Mais ce franchissement se brouille dès lors que cet autre que représente l'artiste est rencontré par la conscience spectatrice, conscience qui, rencontrant en effet l'autre dans sa dimension humaine, se découvre elle-même comme sujet. En définitive, c'est la catégorie binaire du moi et de l'Autre – catégorie recoupant celle du personnel et du collectif – qui est en jeu. Merleau-Ponty remarquait déjà que « le refus de communiquer est encore un mode de communication² » : si l'œuvre d'art peut suspendre l'échange, elle ne le rompt pas pour autant.

Parce que le particulier n'a de sens que par rapport au collectif, la conscience de soi provoquée par cet engagement corporel personnel, ne peut se produire qu'au sein d'une expérience partagée (bien que toutefois incommunicable). Le corps est ainsi la condition même de la perception de sensations telle que la douleur, faisant surgir l'autre en moi-même et établissant de fait une économie de rapports de pouvoir. Si la liberté se révèle par la disjonction du moi et de l'autre, c'est-à-dire par la transcendance du public – le spectateur ou la spectatrice – et, par extension, de l'humanité, le

public à son tour se trouve contraint, réifié, transcendé. La sphère publique, selon l'étymologie du terme *publicare* – qui signifie « confisquer³ » – ne limite-t-elle pas, en effet, les libertés⁴ ?

Mylène BILOT

1. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001, p. 15-16.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 414.

3. Georges DUBY, « Pouvoir privé, pouvoir public », dans G. DUBY et Philippe ARIÈS (dir.), *Histoire de la vie privée. 2, De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 19-44, p. 19.

4. C'est ici une vaste question que nous posons, qui ouvre sur des réflexions historiques, philosophiques et sociologiques que nous laissons de côté. Pour une approche philosophique, voir le chapitre II de l'ouvrage de Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p. 59-121.